
Héritage intangible ou mémoire d'entreprise : des conversions à la conservation

Mireille Astore et Ann Browne

Résumé

Contrairement au cinéma, dont l'histoire est souvent racontée à travers celles des grands studios, des réalisateurs, des stars et des films, l'histoire des écoles de cinéma s'exprime sans doute plus efficacement à travers celle de leurs fondateurs, de leurs instigateurs, des changements qui se sont opérés, de leurs diplômés et des innovations technologiques, en particulier dans l'évolution de leurs pratiques d'archivage.

Dans cet essai, nous aborderons l'histoire de l'Australian Film, Television and Radio School (AFTRS) en tant que la plus éminente école du secteur cinématographique et audiovisuel d'Australie. Nous nous intéresserons surtout à la relation historique de l'école avec les Archives nationales d'Australie, à son désir de conserver ses repères importants et les réalisations de ses diplômés, mais aussi à ses projets de recherche en histoire du cinéma. Il ne fait aucun doute que la conservation des œuvres des étudiants, de leurs films ultérieurs et des critiques de films publiées dans la revue de l'école *Lumina*, affirme le rôle de d'incubateur de talents et de passion de l'AFTRS. En tant que telles, ces archives constituent la chronique détaillée de chaque histoire individuelle, certains anciens élèves talentueux étant aujourd'hui des réalisateurs mondialement célèbres. De plus, nous verrons comment l'AFTRS assure la promotion de ses archives et de leur histoire dans le cadre d'une réflexion sur sa propre entité, d'une évaluation de son influence sur la société australienne en tant que repère temporel de notre époque, et finalement sur la place qu'elle tient dans le secteur cinématographique et audiovisuel mondial.

Les formats divers et obsolètes, les différents niveaux de cours et de contenus ainsi que les processus administratifs et juridiques ne peuvent pas être intégrés à des archives majeures, d'importance historique. En effet, cet ensemble est réparti au sein de l'AFTRS entre la mémoire d'entreprise, les systèmes de catalogage, les systèmes informatiques et les salles d'archives. Avec la maturité de l'ère numérique, les conversions numériques et la conservation semblent directement liées à l'idée de libre accès, tandis que l'école se fraye un chemin dans le paysage changeant des droits d'auteur, de la propriété intellectuelle et de la censure. Nous examinerons donc les pratiques d'archivage systématiques, non linéaires et évolutives, pour les documents anciens et nouveaux puisqu'elles continuent à confronter l'AFTRS à plusieurs défis.

Nous explorerons également l'acclimatation de la dichotomie entre « original » et « copie » dans le domaine numérique et en ligne, mais selon la perspective de la conservation en cette période où la notion de postérité et la prolifération des contenus brouillent effectivement la notion de document historique.

Introduction

L’Australian Film, Television and Radio School (AFTRS) est la plus grande école de cinéma et de radiotélévision d’Australie. La création de cet établissement à la suite d’une annonce ministérielle, en avril 1972, a réellement marqué le début d’une période où le pays commençait à reconnaître qu’il était important de mettre en avant sa créativité, en particulier celle de ses réalisateurs, à travers le monde entier¹. La loi « Film and Television School » qui en résulte a été adoptée par le Parlement australien fin 1973, le terme Radio ayant été ajouté plus tard, en 1986. Depuis, l’AFTRS est dirigée par un conseil responsable devant le Parlement fédéral, via le ministère des Arts, avec pour mission pédagogique d’assurer un rôle d’incubateur de talents. Sandra Levy, directrice de l’AFTRS, l’exprime en ces termes : « Tout enseignement artistique se doit d’encourager les étudiants à réfléchir de manière originale, à faire preuve de flexibilité et à assumer la responsabilité de leurs propres parcours créatifs². » En reconnaissant que les étudiants œuvrent pour le paysage culturel, l’AFTRS accompagne leur parcours de réalisateurs, au-delà de leurs années d’études, en conservant leur travail ainsi qu’en continuant à promouvoir et à distribuer leurs films. Dans cet article, nous nous intéresserons aux pratiques d’archivage de l’école et aux principes sur lesquels elles reposent, mais aussi à l’impact de l’évolution des technologies sur les initiatives de conservation des repères importants de l’école, des réalisations des diplômés et des recherches universitaires en histoire du cinéma. Nous explorerons également l’acclimatation de la dichotomie entre « original » et « copie » dans l’univers en ligne sous l’angle de la conservation. Enfin, nous nous interrogerons sur la façon dont l’expérience de visionnage d’un film peut brouiller la notion de document historique.

Contexte

Une étude, menée en 2011, auprès des anciens élèves de l’AFTRS, a révélé que 74 % d’entre eux travaillent dans l’industrie du cinéma, de la télévision et de la radio, un secteur où de nombreux chefs d’entreprise ont débuté leur parcours à l’AFTRS³. Au fil des ans, un certain nombre d’entre eux sont revenus à l’école pour évoquer les résultats de leur formation, enseigner et, bien sûr, inspirer les futures générations d’étudiants. En effet, l’engagement de l’industrie du cinéma et de l’audiovisuel envers l’AFTRS reflète l’importance continue et l’estime dont l’école bénéficie parmi ses anciens élèves, ainsi que sur le marché dans son ensemble.

Le fait que le gouvernement australien continue à financer l’AFTRS prouve aussi que l’école contribue à la culture et au patrimoine de l’Australie. Ce rôle se reflète à travers toutes ses activités et apparaît de manière encore plus évidente dans sa politique de gestion des archives : « Les archives de l’AFTRS sont importantes dans la mesure où elles reflètent l’histoire de l’école au titre de grande institution culturelle à valeur patrimoniale⁴. » Ce patrimoine devient ainsi la raison d’être des archives de l’AFTRS. Ici, les « archives » peuvent être considérées comme une histoire vécue ou le début d’une histoire en cours d’un organisme évolutif qui ne cesse de se réinventer. Les archives, quelles qu’elles soient, représentent bien plus que la possession et le stockage de textes, d’objets ou de documents audiovisuels dans des souterrains, sous environnement contrôlé. L’archivage relève d’un processus où les objets existent en tant qu’artefacts historiques potentiellement capables de définir certains moments temporels comme des repères culturels. Si les documents archivistiques traditionnels à base de texte (tels que les journaux ou les livres) sont plutôt autonomes et nécessitent moins d’outils pour accéder à leur contenu, on ne peut pas en dire autant des archives audiovisuelles. Ces dernières exigent la prise en compte de la vaste matérialité des films, par exemple les formats, leurs contacts avec la lumière, le public et les machines – des machines dont l’obsolescence constante implique des opérations de conversion à l’attention

des publics futurs -. La conservation des films nous engage donc dans un récit culturel et historique, dont la source réside dans la potentialité de présentation des œuvres.

Il faut donc explorer deux dimensions clés concernant le film en tant qu'artefact et sa contribution patrimoniale : d'une part, la matérialité du film, par exemple les bobines et les projecteurs, ou, à l'ère du digital, les bandes numériques/disques durs et leurs dispositifs de lecture - autant d'objets typiquement conservés par l'archiviste -, et d'autre part, la structure conceptuelle qui détermine la potentialité de projection et de diffusion du film. Le film en tant qu'artefact *conceptuel* concerne son existence en tant qu'objet historique et esthétique. Néanmoins, il existe une tension entre préservation et exposition du film que Giovanna Fossati décrit en ces termes :

La dichotomie entre artefact matériel et conceptuel joue un rôle important dans l'archivage et se manifeste dans la tension qui s'exerce entre les pratiques de préservation et de présentation. Cette tension a toujours existé dans la tradition de l'archivage de films... Contrairement à la restauration d'œuvres d'art et aux réflexions universitaires sur ce sujet, la restauration de films n'a jamais été étroitement associée aux études audiovisuelles⁵.

À l'AFTRS, cette tension a été interprétée au fil des années à travers des changements de pratiques archivistiques et de discours esthétiques. Si les contributeurs de *Lumina* ont favorisé ces derniers⁶, les pratiques archivistiques ont, quant à elles, été principalement guidées par les politiques d'archivage gouvernementales. Giovanna Fossati remarque, à juste titre, que les pratiques d'archivage du film font rarement l'objet d'une réflexion théorique : « Dans le domaine des études cinématographiques et audiovisuelles, très peu de travaux théoriques incluent des références explicites aux archives et aux pratiques archivistiques⁷. » Malgré ce manque, l'AFTRS est attentive à sa politique de gestion des archives comme contribution au patrimoine culturel, et donc à la place de l'école dans le secteur cinématographique, télévisuel et radiophonique. Cette réflexion s'exprime à travers des comptes-rendus détaillés sur les meilleures pratiques de conservation des films d'étudiants, autant de traces de la passion, de l'optimisme, de la ténacité et de l'esprit collaboratif qui alimentent la créativité à l'AFTRS⁸. De nombreux films réalisés par d'anciens étudiants ont été reconnus comme exceptionnels (comme le prouvent tous les prix de l'industrie qu'ils ont reçus)⁹. La richesse de ces films se reflète aussi dans leur intégration au sein des nombreuses ressources pédagogiques de l'école.

En tant qu'autorités statutaires du Commonwealth dotées d'obligations gouvernementales, l'AFTRS et les Archives nationales d'Australie ont l'obligation de garantir la gestion et la conservation appropriées des documents et des informations¹⁰. Ici, le terme « archives » désigne les documents papier traditionnels tels que les documents officiels et les scénarios, ainsi que les documents radio et audiovisuels créés par les étudiants de l'AFTRS. Autrement dit, les Archives nationales conservent non seulement tous les travaux des étudiants, mais aussi tous leurs composants bruts¹¹. En effet, bien que la fabrication et la production de films et de programmes radiophoniques et télévisuels aient évolué au fil du temps, elles comportent toujours deux phases distinctes : la première correspondant à l'accumulation de rushes audiovisuels, et la seconde à la production et au montage final du film ou du programme en vue de sa projection ou de sa diffusion. Ce type de collecte archivistique garantit la possibilité de reproduire une œuvre à partir de tous ses composants préservés, dans le cas où la version finale serait endommagée. Ce processus de conservation des composants ne s'applique qu'aux films numériques, où les fichiers informatiques bruts sont stockés sur bande et conservés dans un centre d'archivage électronique sécurisé.

En ce qui concerne les archives radiophoniques, l'AFTRS est toutefois confrontée à plusieurs défis, principalement en raison de l'important volume d'heures de programme que les étudiants sont censés produire et de leur stockage. À l'époque de l'analogique, les évaluations radiophoniques des étudiants étaient archivées sur des cassettes et des CD, aujourd'hui conservés aux Archives nationales d'Australie,

mais depuis le passage à la radio numérique, on a introduit des documents visuels pour la diffusion sur le Web et les plateformes de streaming, ce qui ajoute un niveau de complexité supplémentaire aux pratiques d'archivage radio. Par ailleurs, les travaux et les réalisations radiophoniques des étudiants n'ont pas été utilisés comme outils pédagogiques, ces dernières années, car l'école a considéré le besoin d'immédiateté et de crédibilité de l'information comme plus important que les réalisations passées. Certains programmes enregistrés ont néanmoins été utilisés pour illustrer l'évolution d'anciens étudiants.

Selon les Archives nationales d'Australie, la conservation consiste à sécuriser la manipulation, le transport, l'exposition et le stockage de toutes les archives au sein d'un environnement contrôlé. Les archives numériques et audiovisuelles sont plus complexes ; l'institution recommande, si nécessaire, de migrer ces archives sur de nouvelles plateformes et de nouveaux formats. La logique selon laquelle la migration permet d'éviter l'obsolescence, tout en garantissant le plus longtemps possible l'accès et la lisibilité des informations contenues dans les documents, prouve l'importance fondamentale des questions de longévité et d'accessibilité dans le processus d'archivage et de conservation. Les films de cinéma sont sujets à trois risques de détérioration : la décomposition chimique, les dommages mécaniques et la dégradation biologique, puisque même les plastiques utilisés pour fabriquer la pellicule cinématographique sont menacés par différents types de détérioration chimique. En revanche, les films numériques peuvent supporter la dégradation due à la chaleur et à l'humidité ainsi que l'obsolescence des plateformes (quand le matériel et/ou les systèmes d'exploitation sur lesquels reposent les fichiers numériques ne sont plus pris en charge et nécessitent une mise à niveau). Consciente de ces risques, l'AFTRS a décidé de « garantir que les archives sont correctement créées, gérées, conservées et détruites dans l'intérêt de la responsabilité d'entreprise, de la transparence, d'une administration saine et de l'histoire culturelle¹². »

La maintenance des copies d'archive des films des étudiants de l'AFTRS est assurée grâce au système informatique de la bibliothèque de l'école. Cette activité comprend la création d'archives pour chaque film, avec son titre, son générique de production, sa durée, son format, son synopsis ; ses droits d'auteur ou restrictions contractuelles, le cas échéant ; ses récompenses, le cas échéant, ainsi qu'une cote permettant de localiser chaque film archivé dans les rayons de la bibliothèque. Avant 2011, les rushes audiovisuels non numériques, ainsi que les masters des films finalisés, étaient conditionnés dans des conteneurs sans acide, puis envoyés aux Archives nationales d'Australie auprès desquelles on pouvait les récupérer via un processus de demande qui pouvait toutefois prendre jusqu'à une semaine. Depuis 2011, les fichiers numériques sont envoyés à une entreprise gouvernementale de protection et de stockage des informations, conformément à la politique de transition numérique des Archives nationales¹³.

La conservation, en tant que processus dynamique, reflète aussi la manière dont l'AFTRS effectue la chronique détaillée de chaque histoire individuelle. Les films d'étudiants réalisés par d'anciens élèves, aujourd'hui réputés, sont ainsi régulièrement sollicités par le circuit festivalier et très recherchés pour les licences de distribution, surtout lorsque ces derniers sont devenus des réalisateurs mondialement célèbres.

Preuve de l'importance de l'archivage des composants des films, le court-métrage *Peel* de Jane Campion, tourné en 1982 (Palme d'Or en 1986)¹⁴, a été réexaminé, en 2013, en vue de le restaurer dans un état optimal. Il a fallu récupérer chacun de ses composants auprès des Archives nationales d'Australie, puis les rushes ont été soumis à un processus de nettoyage aux ultrasons par l'équipe responsable de la préservation des films aux Archives nationales du son et de du cinéma d'Australie¹⁵. Après ce « nettoyage », un nouveau master a été créé et supervisé par Jane Campion en personne, trente-et-un ans après la réalisation du film.

Le rôle de la bibliothèque

La bibliothèque Jerzy Toeplitz doit son nom au directeur qui a fondé l'école en 1973. Soutenant l'apprentissage et l'enseignement depuis la création de l'AFTRS, elle collecte, catalogue et assure l'accès à toutes sortes de genres et de formats de films, ainsi qu'aux scénarios, livres et revues associés. Historiquement, elle a pour mission d'archiver les films des étudiants de l'AFTRS, tel que souligné dans la stratégie 1987-1990 de la bibliothèque : « Poursuivre une mission d'archivage des produits cinématographiques et vidéo de l'école, le dépôt de documents aux archives australiennes, et assurer des contacts réguliers avec la National Film and Sound Archive, la FIAF et autres archives. » Surtout, la bibliothèque collecte et préserve les bandes d'archives des étudiants de l'AFTRS depuis 1973, et gère en continu les conversions et les mises à niveau de ces formats de films, afin de permettre leur visualisation à la bibliothèque. Ce travail a impliqué des conversions du format pellicule sur cassette U-matic, puis sur VHS, et enfin sur DVD. Le film *Bulls* de Chris Noonan (1973) et le court-métrage *Peel* de Jane Campion (1982) figurent parmi les plus importants transferts réalisés au cours de son histoire (fig. 1).

The screenshot shows the AFTRS Jerzy Toeplitz Library website. The header includes the AFTRS logo and navigation links like 'Log in | My Account | My Lists'. A search bar is visible with the word 'Peel' entered. The main content area displays the metadata for the film 'Peel'.

Title: Peel
Title: *Peel*
Format: [motion picture]
Author: Campion, Jane, 1954-
Publication Information: [Australia] : Australian Film and Television School, 1982.
Physical Description: 1 film reel (9 min.) : 1:1.85, sd., col. ; 16 mm.
General Note: Level/year of course: 2nd/1982.
Summary: A red-headed family's drive in the country begins an intrigue of awesome belligerence and obstinacy.
Subject Term: Short films (to 15 min.) -- Australia
Student films -- Australia.
Added Author: Campion, Jane, 1954-
Ryghs, Ulla.
Kirkwood, Laurie.
Added Corporate Author: Australian Film and Television School
Credits: Producer, Ulla Ryghs; director, writer, production manager, Jane Campion; director of photography, Laurence Kirkwood.
Performers: Tim Pye, Kasia Pye, Ben Martin.
Awards: Winner, Palms d'Or for best short film, Cannes International Film Festival, France, 1986. Diploma of Merit, Melbourne International Film Festival, Australia, 1982.
Linking Tags: Archive quality videotape (Highband Umatic and Betacam SP) [Australia] : Australian Film and Television School, 1982. Peel
VHS video. [Australia] : Australian Film and Television School, 1982. Peel
35 mm film. [Australia] : Australian Film and Television School, 1982. Peel

Below the metadata, there is a table titled 'Available:3' showing the availability of different formats:

Shell Number	Collection	Copy	Status
FA.172/2 (R/P)	Film prints		In Library
FA.172/5 (R/P)	Film prints		In Library
FA.172 (A/P)	Film prints		In Library

Fig. 1
Extrait des archives de la bibliothèque pour *Peel* avec mention des différents formats

Le film en tant qu'artefact conceptuel

Nous avons précédemment évoqué le film en tant qu'artefact conceptuel, c'est-à-dire comme objet historique et esthétique déterminant la potentialité de projection et de présentation du film. À l'AFTRS, la potentialité de présentation des films d'étudiants prend de nombreuses formes :

Tout d'abord, l'AFTRS joue un rôle clé dans la promotion et la distribution des films de ses étudiants, en particulier dans les deux années qui suivent leur production. L'école les propose aux festivals

cinématographiques, cherche à conclure des accords de distribution ainsi qu'à sécuriser des opportunités de diffusion pour le compte de ses étudiants de dernière année. Pour certains films, ces activités peuvent se poursuivre pendant plusieurs années.

Ensuite, les films sont mis à la disposition du personnel et des étudiants de l'AFTRS pour visionnage en tant que ressources pédagogiques, quelle que soit leur potentialité de projection dans les festivals australiens ou étrangers. Cette accessibilité est permise par la production de DVD gravés à partir des fichiers du master ou, dans le cas des films analogiques, convertis en fichiers numériques (nous reviendrons sur ce sujet ultérieurement). Les films peuvent être recherchés par auteur, titre, sujet ou cote dans le système informatique de la bibliothèque, où ils sont conservés dans un rayon dédié.

Le streaming de l'artefact historique comme potentialité de présentation

Enfin, reconnaissant la potentialité de diffusion de chaque film d'étudiant en tant qu'artefact historique et dans le but de conserver ses repères importants dans l'histoire du film, l'AFTRS s'est lancée dans la numérisation de tous les films d'étudiants archivés et produits à partir de 1973. « Si les archives cinématographiques commencent à transférer immédiatement leur vaste patrimoine dans l'environnement numérique, elles seront en mesure d'offrir un accès en ligne au patrimoine cinématographique à toute personne et en tous lieux¹⁶ », observait David Francis, en 2002. En 2005, la bibliothèque de l'AFTRS a lancé le projet de numérisation Visionbytes. Celui-ci consistait à cataloguer les films d'étudiants et à permettre leur visionnage au sein de la bibliothèque, mais aussi en streaming sur Internet.

L'école a alloué un budget spécifique à ce projet et la conversion de l'analogique au numérique a élargi l'accès mondial à la plus importante partie de la collection de la bibliothèque. Cependant, avant de pouvoir procéder à la conversion des films, il a fallu transférer les archives de la bibliothèque d'un système de catalogage papier vers un système de gestion bibliothécaire en ligne. Cette conversion devait précéder la numérisation des films afin de pouvoir indexer les films numérisés et de les retrouver via une recherche par mot-clé. Par exemple, le champ « Auteur » devait inclure le réalisateur, le scénariste, le chef opérateur, le monteur et autres postes, afin de reconnaître la contribution individuelle de chaque étudiant ayant collaboré à la production d'un film.

La gestion du projet a été confiée à une entreprise extérieure, sélectionnée dans le cadre d'un appel d'offre. Le chef de projet a étroitement collaboré avec l'équipe de la bibliothèque et l'équipe informatique de l'AFTRS, afin de garantir un maximum de cohérence et de concevoir une interface Internet adaptée tant aux besoins de l'AFTRS qu'à la capacité de son réseau. Les films ont été numérisés sous forme de « masters numériques » MPEG2 18 Mb/s et stockés sur des systèmes sécurisés de 6 téraoctets. À partir de ces masters, des copies à plus basse résolution, compatibles avec la vitesse de la bande passante, ont été mises en ligne et connectées au catalogue.

Une fois le projet Visionbytes complété, les films d'étudiants produits entre 1973 et 2005 étaient accessibles en streaming, via des liens intégrés au catalogue de la bibliothèque. Ce processus de numérisation s'est poursuivi jusqu'en 2009, année où la plupart des projets d'étudiants étaient produits en numérique et n'exigeaient donc plus de conversion à partir du format analogique. Depuis 2009, le streaming consiste simplement à produire une version compatible Web des films et à la mettre en ligne, avec un lien disponible dans chaque entrée du catalogue de la bibliothèque. Mais le streaming des films d'étudiants est soumis à une période d'embargo d'environ deux ans, un laps de temps pendant lequel les films sont projetés dans les festivals de cinéma, avant leur diffusion publique en ligne. Toutefois, certains films

à succès demandent une période d'embargo supplémentaire, afin de ne pas nuire aux sorties en salle et de respecter les accords de distribution.

Conformément à l'engagement de l'AFTRS, en termes de patrimoine culturel et afin de sensibiliser de futurs élèves, la plupart des films d'étudiants sont désormais présentés sur le site Web de l'école¹⁷, bien que toutes les réalisations ne puissent pas être visionnées par le grand public, en raison de restrictions liées aux droits d'auteur et aux classifications.

La question des droits d'auteur

Le fait que l'AFTRS soit propriétaire des droits de la plupart des films de ses étudiants a facilité le développement du projet Visionbytes: le coût administratif impliqué par l'affranchissement des droits aurait rendu sa mise en œuvre coûteuse et trop longue. Néanmoins, certains films présentaient quelques séquences pouvant être soumises à des restrictions. Par exemple, si la plupart des étudiants ont inclus des compositions musicales originales dans leurs films sur la base d'une licence perpétuelle, d'autres ont décidé d'acquérir les droits d'œuvres publiées. Parfois, ces droits étaient limités, par exemple à trois ans à compter de la date d'acquisition. Dans d'autres cas, les droits des acteurs limitaient également les possibilités de streaming.

L'histoire de l'école est marquée par ses fondateurs et ses diplômés, mais aussi par ceux qui y ont instigué des changements. En 2009, conformément à la mission institutionnelle dynamique et innovante de l'AFTRS, Sandra Levy a orienté l'école dans une nouvelle direction motivée par le désir d'offrir de meilleures opportunités et plus de liberté aux étudiants. Par exemple, le plafonnement du nombre annuel d'étudiants a été supprimé, ce qui autorise plus d'inscriptions sur la base du mérite et non sur celle des quotas de production cinématographique¹⁸. De plus, l'AFTRS n'est plus l'unique propriétaire des droits de tous les films d'étudiants. En conséquence, le nombre de productions d'étudiants a quasiment quadruplé; les licences de distribution et les droits d'auteur sont désormais négociés en fonction



Fig. 2
The Cyclists de Victor Gentile (1986)

d'un ensemble de critères¹⁹. Ces changements ont accéléré l'avènement d'une nouvelle ère qui permet aux étudiants d'expérimenter davantage et de bénéficier d'un contrôle accru sur leurs propres productions. Cela implique également le besoin d'obtenir des autorisations de distribution pour certains films d'étudiants, mais comme de nombreux anciens élèves sont fiers de poursuivre leur association avec l'AFTRS, cette tâche ne s'est pas avérée onéreuse.

La question de la classification

La classification doit aussi être prise en compte dans la potentialité de présentation d'un film en tant qu'artefact conceptuel. En Australie, le contenu en ligne fait l'objet de catégories de classification semblables à celles appliquées aux livres, aux films et aux jeux vidéo. Elles sont définies par le Classification Board²⁰, mais c'est la loi « Broadcast Services Act » (1992) qui régit le cadre réglementaire pour Internet²¹. Elle fournit un système de réclamations où toute personne considérant comme offensant un contenu diffusé en streaming a la possibilité de porter plainte auprès de l'Australian Communication and Media Authority (ACMA)²² qui veille aux contenus prohibés. L'ACMA est également habilitée à enquêter sur les sites Web suspects proposant des films en streaming²³.

La mise en œuvre de tous ces moyens permet de prendre en considération l'équilibre entre contribution au patrimoine culturel, promotion des œuvres d'étudiants, accès aux contenus à travers toute l'Australie et respect des normes communautaires en matière de classification. Ces variables évoluant au fil du temps, ces questions exigent une attention constante. Un film considéré comme anodin par les normes communautaires de 1995 peut faire ultérieurement l'objet de restrictions en cas d'évolution du cadre légal²⁴. Par exemple, à la différence des années 1980, des scènes où l'on voit des personnages consommer de l'alcool au volant nécessiteraient aujourd'hui une classification différente.

Comme précédemment mentionné, l'AFTRS distribue ses films d'étudiants dans les festivals de cinéma du monde entier en vue de remporter des prix et de conclure de nouveaux accords de licence. La mission du directeur de la distribution consiste donc à présenter les films, mais aussi à posséder une connaissance approfondie du contenu de chaque film. L'accumulation entre l'histoire d'un film et l'évolution de sa réception exige un suivi constant des directives pour que l'AFTRS puisse rester en conformité. Des récompenses à la couverture médiatique, l'AFTRS poursuit ce récit historique mis à la disposition du public, dans le cadre de ses pratiques d'archivage²⁵.

Copie versus original

De 1973 à 2009, la numérisation des films des étudiants de l'AFTRS a rendu hommage à leur réalisation et au récit historique qu'elles impliquent tout en assurant un accès 24h/24 et 7j/7 à la collection. Ce processus de conversion n'était pas très éloigné de la production d'une « répétition » de l'original analogique (bobines de film). Dans ce cas, la *copie* correspond à une version numérique du film (stockée sur disques durs), sa capacité étant déterminée par la quantité de données capturées sur l'original, la taille des fichiers et la mémoire de stockage. La copie numérique d'un film analogique est visuellement tout à fait identifiable en tant que *copie*.

Dans le cas de films tournés en numérique, la distinction entre original et copie disparaît, ce qui rend plus complexe la potentialité de présentation du film en tant qu'artefact conceptuel puisque cette technologie a vu émerger un certain schéma représentatif qui se concluait auparavant par la « répétition »

ou « copie » de l'œuvre. Alors que l'ancien schéma considère une copie comme telle et non comme un original, le contexte numérique induit l'effondrement du schéma représentatif en soi, ou selon les termes de Gordon Hull :

Un effondrement ici marqué par le déclin croissant de la dégradation des copies, au point que la différence entre copies autorisées et simulacres ne peut plus être détectée. Cette étape indique à son tour que l'*eidos*/intitulé copie en soi n'entre plus en ligne de compte. Dans ce sens précis, l'effondrement de la distinction entre copie et simulacre engendre une crise de gouvernance puisqu'aucun schéma pertinent n'est capable de réglementer le commerce des images²⁶.

Autrement dit, à l'ère numérique, il est possible de considérer les images ou sons de première génération et leurs copies comme formellement et fondamentalement égaux, aussi le commerce de ces images et sons privilégie-t-il la réglementation du film en tant qu'artefact conceptuel. Ici, la potentialité de projection et de présentation du film devient prioritaire, et non plus la propriété de la matérialité du film (par exemple du fichier numérique). Alors qu'une copie numérique basse définition d'un film analogique d'étudiant de l'AFTRS aurait pu être considérée comme une copie « médiocre » de l'original, les films tournés en numérique n'ont pas à pâtir de perte de qualité à la visualisation, surtout si l'« instrument » en soi (tel une page Web) assure une nette transformation de l'expérience de visualisation, notamment par rapport à l'expérience conçue pour la salle de cinéma. Face à la prolifération de dispositifs et de contextes de visualisation des films au XXI^e siècle, la nouvelle priorité accordée au cadre conceptuel qui détermine la potentialité de projection et de présentation des films a ainsi orienté le débat sur les droits d'auteur vers une nouvelle direction.

Dès les années 1970, le théoricien du film Jean-Louis Baudry a introduit la notion d'« instrument » de visualisation dans sa théorie du *dispositif* en proposant un nouveau regard sur le film en tant qu'artefact historique. Ici, l'archive cinématographique et le dispositif permettant de la visualiser deviennent cruciaux dans le débat sur la numérisation et la dichotomie original/copie. Depuis, Frank Kessler a développé cette théorie du *dispositif* :

On peut soutenir qu'en dépit d'une continuité de *dénomination* pour un support donné (cinéma, télévision, téléphone, etc.), ses fonctions et son fonctionnement peuvent tellement varier au fil du temps qu'il serait plus précis de décrire les différents *dispositifs* où il prend forme plutôt que de s'interroger sur l'« identité » ou la « spécificité » de ce support²⁷.

Ainsi, l'identité évolutive de l'écran – qu'il s'agisse d'un visionnage au cinéma, sur un téléviseur à la maison, sur YouTube ou encore sur un iPhone – a plus d'impact sur notre expérience d'un film que son statut en tant qu'*original* ou *copie*. Ici, la situation ou le contexte dans lequel le film rencontre le spectateur devient le lieu où le débat sur la *copie* disparaît et où la question des droits d'auteur est contestée. Autrement dit, un film muet regardé sur un iPod ou un film d'étudiant réalisé en 1978 visualisé sur le site Web de l'AFTRS ne sont pas à strictement parler des aberrations de l'original, mais plutôt l'un de nombreux *dispositifs* possibles disponibles. Et c'est cette complexité-là, où différents types d'écrans évoluent au fil du temps, qui permet à l'archive filmique de se régénérer constamment à l'ère numérique.

Conclusion

L'AFTRS offre de précieuses opportunités aux étudiants du secteur audiovisuel. Si leurs réalisations reflètent effectivement le parcours de l'école, les conservateurs assurent un travail diligent et constant, qui permet à tant d'autres étudiants d'analyser leurs productions afin de développer leur potentiel créatif.

Pour reprendre les termes de Sandra Levy :

La possibilité de jouer, d'expérimenter, d'apprendre et de prendre des risques avec un groupe de collaborateurs talentueux est rare dans une carrière de créatif. C'est un vrai privilège au cours d'une vie que d'avoir du temps, des possibilités et un endroit où se consacrer à l'apprentissage conceptuel et créatif. Pourtant, l'école change, mais j'espère qu'elle continuera toujours à offrir davantage d'opportunités aux étudiants au cours des quarante prochaines années²⁸.

Alors que l'école évolue, ses pratiques archivistiques sont contraintes de s'adapter continuellement afin de préserver la matérialité changeante du film, tout en prenant en compte l'évolution du cadre conceptuel de leur potentialité de diffusion. Désormais, l'archivage garantit non seulement la préservation de l'histoire de l'école, mais aussi de nouveaux moyens pour conserver et présenter cette histoire. En 2003, la numérisation des films d'étudiants de l'AFTRS a démontré la valeur patrimoniale de la collection. Elle a créé surtout un récit accessible pour tous ceux qui s'intéressent au cinéma de qualité. Lancé comme un projet bibliothécaire, Visionbytes a semé une graine qui s'est transformée en vitrine de l'AFTRS. Alors que nous poursuivons notre avancée dans le XXI^e siècle, ce sont les archives qui continuent à témoigner des nombreux niveaux d'originalité et de créativité constituant le processus cinématographique et la magie du cinéma, que ce soit en salle ou sur un iPad.

Biographies

Forte d'une vaste expérience de la documentation et de la recherche, **Mireille Astore** a rejoint l'AFTRS, en avril 2013. Auparavant, elle a occupé des postes en bibliothèque et des fonctions de direction à l'Australia Council, Monash University, University of Technology (Sydney), University of Western Sydney, au conservatoire de musique de l'Université de Sydney, et à Macquarie University.

Mireille Astore est titulaire d'un doctorat en art, d'un master en arts visuels (recherche), d'un master en administration artistique, d'un diplôme d'études supérieures en documentation et d'une licence en sciences (Honours).

Elle bénéficie d'une bourse de recherche Endeavour et ses films ont été projetés dans plus d'une vingtaine de pays.

Ann Browne a rejoint l'AFTRS, en février 2009, en tant que directrice administrative et financière. Auparavant, elle était directrice administrative et responsable de la transition chez Screen Australia.

Elle possède une vaste expérience de l'administration d'entreprise, des finances et de la gestion du changement grâce aux postes de direction qu'elle a occupés pendant 25 ans.

Ann Browne a été directrice d'exploitation et secrétaire générale de Film Australia, directrice du support administratif et secrétaire générale

de Benevolent Society NSW. Elle a occupé des postes de direction dans des organismes gouvernementaux néo-zélandais, notamment en tant que directrice générale (support) des services à l'enfance et à la jeunesse de Nouvelle-Zélande, et directrice des services administratifs d'un centre de formation national.

Ann Browne est titulaire d'un diplôme d'études supérieures en commerce et d'un diplôme en direction d'entreprise. Elle est membre de l'Institut australien des directeurs d'entreprise et de l'Association des directeurs d'entreprise d'Australie.

Références

- > Fossati, Giovanna, *From Grain To Pixel: The Archival Life Of Film In Transition*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2009, p. 320.
- > Francis, David, "Challenges of film archiving in the 21st century", *Journal Of Film Preservation* n°65, 2002, p. 18-23.
- > Hull, Gordon, "Digital copyright and the possibility of pure law", *Qui Parle*, n°14, 2003. Disponible sur le site de SSRN : <http://ssrn.com/abstract=1019702> (accessed 25 July 2014).
- > Levy, Sandra, "The Re-invention of AFTRS", *Lunima*, n°10, 2012, p. 7-14.
- > Politique de gestion des archives de l' AFTRS (2011). http://www.aftrs.edu.au/___data/assets/pdf_file/0016/26116/records-management-policy.pdf.
- > Arts Law Centre of Australia. *Arts Law Information Sheet*: <http://www.artslaw.com.au/info-sheets/info-sheet/classification-and-censorship/#headingh36> (consulté le 23 septembre 2014).
- > Loi « Broadcast Services Act » (1992), Australie : http://www.austlii.edu.au/au/legis/cth/consol_act/bsa1992214/ (accessed 23 September 2014).
- > Australian Communication and Media Authority <http://www.acma.gov.au/> (consulté le 23 septembre 2014).
- > Classification Board : <http://www.classification.gov.au/Pages/Home.aspx> (consulté le 23 septembre 2014)..
- > International Conference on Virtual Systems and Multimedia (14^e édition, 2008, Limassol, Chypre): *Heritage In The Digital Era*, Brentwood, Essex, Multi-Science Pub., 2010, p. 257
- > Archives nationales d'Australie. *Preserving motion picture film*. <http://naa.gov.au/records-management/agency/preserve/physical-preservation/film.aspx> (consulté le 23 juillet 2014).
- > Archives nationales du son et du cinéma (National Sound and Film Archive), conservation et services techniques : <http://www.nfsa.gov.au/preservation/services/> (consulté le 26 août 2014).

Notes

¹ En 1973, le gouvernement australien a commencé à soutenir toutes les initiatives créatives et culturelles importantes à travers la fondation et le financement de l'Australia Council for the Arts, de l'Australian Film Commission et de l'Australian Heritage Commission, sans oublier l'entrée en vigueur de la loi « Film and Television School ». http://www.aph.gov.au/About_Parliament/Parliamentary_Departments/Parliamentary_Library/pubs/BN/0809/ArtsPolicy (consulté le 23 juillet 2014).

[Retour au texte >](#)

² Sandra Levy, « The Re-Invention of AFTRS », *Lumina*, n° 10, 2012, p. 9.

[Retour au texte >](#)

³ *Ibid.*, p. 5

[Retour au texte >](#)

⁴ « L'AFTRS s'engage à respecter ses responsabilités dans le cadre de l'*Archives Act* (1983), du *Privacy Act* (1988) et du *Freedom of Information Act* (1982) en mettant en œuvre les meilleures pratiques dans ses méthodes et systèmes de gestion d'archives. Toutes les pratiques et procédures de gestion archivistique de l'AFTRS doivent être en accord avec sa politique de gestion des archives. » http://www.aftrs.edu.au/___data/assets/pdf_file/0016/26116/records-management-policy.pdf (consulté le 21/07/2014).

[Retour au texte >](#)

⁵ Giovanna Fossati, *From Grain To Pixel: The Archival Life Of Film In Transition*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2009, p. 105.

[Retour au texte >](#)

⁶ « *Lumina* encourage un discours stimulant sur les plus importantes questions relatives au secteur des arts audiovisuels. Reflet de l'étendue de la pensée contemporaine, cette revue produite par l'AFTRS s'engage à publier une discussion sérieuse en présentant des sujets, des entretiens, des essais et des réflexions conçus par les plus grands penseurs et professionnels. » Collectif, *Lumina*, n° 10, 19 juin 2012, quatrième de couverture.

[Retour au texte >](#)

⁷ *Ibid.*, p. 104.

[Retour au texte >](#)

⁸ Sandra Levy, « The Re-Invention of AFTRS », *op. cit.*

[Retour au texte >](#)

⁹ Site Web de l'AFTRS, rubrique « AFTRS Alumni Success » <http://www.aftrs.edu.au/showcase/latest-alumni-success> (consulté le 27 septembre 2014).

[Retour au texte >](#)

¹⁰ Archives nationales d'Australie: « Preserving Motion Picture Film » <http://naa.gov.au/records-management/agency/preserve/physical-preservation/film.aspx> (consulté le 23 juillet 2014).

[Retour au texte >](#)

¹¹ Extrait du Manuel de gestion documentaire et archivistique de l'AFTRS (version 2014): « Documents pour conservation permanente: négatif original, y compris les bobines A, B et C, négatif son optique, mixage final (magnétique), pistes M&E (musique et effets), bandes DAT, masters MO, copies de négatif, interpositifs/internégatifs, copie du mixage final, masters 3 bandes (musique, dialogue, effets). Des bandes master 24 pistes ont également été archivées. Les fichiers numériques bruts, ainsi que des copies originales du film final, sont extraits du serveur EditShare de l'AFTRS, copiés sur bandes, puis envoyés à une entreprise gouvernementale de protection et de stockage de l'information pour une conservation sécurisée. »

[Retour au texte >](#)

¹² Pour la politique de gestion des archives de l'AFTRS, voir: http://www.aftrs.edu.au/___data/assets/pdf_file/0016/26116/records-management-policy.pdf (consulté le 23 juillet 2014).

[Retour au texte >](#)

¹³ « En juillet 2011, le gouvernement australien a mis en vigueur sa politique de transition numérique qui exige que toutes ses agences passent à la gestion numérique des informations et des documents. Les Archives nationales d'Australie font figure de précurseur dans la mise en œuvre de cette politique. [...] Elles fournissent des informations et des ressources qui simplifient la transition numérique et garantissent l'efficacité de la gestion numérique future des informations et des documents. Nous utilisons le questionnaire en ligne *Check-up Digital* pour suivre la progression de la transition et comme base du rapport annuel fourni à notre ministre. Toutes les agences du Commonwealth sont tenues de soumettre leur bilan annuel *Check-up Digital* aux archives, au plus tard en septembre 2016. » Transition et continuité numériques, National Film and Sound Archive, <http://www.naa.gov.au/records-management/digital-transition-and-digital-continuity/index.aspx> (consulté le 9 septembre 2014).

[Retour au texte >](#)

¹⁴ Parmi les films réalisés par Jane Campion, on peut citer *Un ange à ma table* (1990), lauréat de sept prix, dont le Lion d'Argent, au festival international du film (ou la Mostra) de Venise en 1990, et *La Leçon de piano* (1993), primé par la Palme d'Or, à Cannes: http://www.imdb.com/name/nm0001005/bio?ref_=nm_ov_bio_sm (consulté le 29 septembre 2014).

[Retour au texte >](#)

¹⁵ National Film and Sound Archive, préservation et services techniques : <http://www.nfsa.gov.au/preservation/services/> (consulté le 26 août 2014).
[Retour au texte >](#)

¹⁶ David Francis, « Challenges Of Film Archiving In The 21st Century », *Journal Of Film Preservation*, n° 65, 2002, p. 18-23.
[Retour au texte >](#)

¹⁷ Site Web de l'AFTRS : <http://www.aftrs.edu.au/> (consulté le 10 septembre 2014).
[Retour au texte >](#)

¹⁸ Les quotas de production cinématographique prenaient en compte un certain nombre de facteurs, notamment un seuil limite de candidats pour les programmes de formation à des postes spécifiques tels que chefs opérateurs, monteurs, compositeurs de musique de film, etc.
[Retour au texte >](#)

¹⁹ L'AFTRS détient les droits d'auteur pour toutes les œuvres créées par les étudiants en *Master of Screen Arts* ou *Graduate Diploma*, à l'exception des scénarii, musiques de films et paroles de chansons créés par un étudiant à titre individuel et qui ne sont pas utilisés dans un travail collaboratif comme celui des ateliers du cursus *Graduate Diploma*. Si un étudiant crée à titre individuel des scénarii, des musiques de films ou des paroles de chansons utilisés dans un travail collaboratif, l'AFTRS a le droit d'utiliser ces scénarii, musiques de films et paroles de chansons uniquement à cette fin (de collaboration). L'AFTRS a le droit d'utiliser les autres œuvres d'étudiants à ses propres fins pédagogiques, promotionnelles et archivistiques, et pour assumer ses responsabilités en tant qu'autorité statutaire du Commonwealth. Chaque étudiant accepte que l'AFTRS puisse solliciter d'autres organismes pour l'aider dans ces activités, par exemple la National Film and Sound Archive of Australia.
[Retour au texte >](#)

²⁰ Classification board : <http://www.classification.gov.au/Pages/Home.aspx> (consulté le 23 septembre 2014).
[Retour au texte >](#)

²¹ Loi « Broadcast Services Act » (1992) en Australie : http://www.austlii.edu.au/au/legis/cth/consol_act/bsa1992214/ (consulté le 23 septembre 2014).
[Retour au texte >](#)

²² Australian Communication and Media Authority (ACMA) : <http://www.acma.gov.au/> (consulté le 23 septembre 2014).
[Retour au texte >](#)

²³ « Les fournisseurs de services d'hébergement, les fournisseurs de services de contenus en direct, les fournisseurs de liens ou les fournisseurs de services

commerciaux dotés d'une connexion australienne doivent faire évaluer tous leurs services de diffusion de contenus en ligne ou sur téléphone portable par un évaluateur compétent afin que les contenus concernés obtiennent la classification MA15+. Cette obligation est inscrite au *Content Services Code* conçu par l'Internet Industry Association et auquel l'ACMA adhère depuis le 16 juillet 2008. C'est le fournisseur de services ou de contenus qui est responsable de sa conformité avec le *Content Services Code*, et non l'artiste qui a créé le document. » Arts Law Information Sheet : <http://www.artslaw.com.au/info-sheets/info-sheet/classification-and-censorship/#headingh36> (consulté le 23 juillet 2014).
[Retour au texte >](#)

²⁴ ACMA, « Digital Australians » : <http://www.acma.gov.au/theACMA/digital-australians> (consulté le 23 juillet 2014).
[Retour au texte >](#)

²⁵ Le court-métrage *Birthday Boy* (2004) de Sejong Park a été distingué par de nombreux prix : « Nomination dans la catégorie Meilleur court-métrage d'animation aux Oscars 2005 et aux BAFTA Awards 2005 ; prix du meilleur court-métrage d'animation au Computer Animation Festival SIGGRAPH, États-Unis, 2004 ; prix Jean-Luc Xiberras du meilleur court-métrage au Festival International du Film d'Animation d'Annecy, France, 2004 ; prix Yoram Gross du meilleur film d'animation aux Dendy Awards du Festival du film de Sydney, Australie, 2004 ; prix du meilleur court-métrage d'animation aux AFI Awards, Australie, 2004 ; prix du meilleur court-métrage australien aux Film Critics Circle of Australia Awards, Australie, 2004 ; prix du meilleur court-métrage à l'Australian Effects & Animation Festival, Sydney, Australie, 2004 ; et prix du meilleur film australien au Melbourne International Animation Film Festival, Australie, 2005. » [http://aftrs.ent.sirsiidynix.net.au/client/default/search/detailnonmodal/ent:\\$002f\\$002fSD_ILS\\$002f32\\$002fSD_ILS:32453/ada?qu=birthday+boy&lm=AFTRS_STUD_PROJ](http://aftrs.ent.sirsiidynix.net.au/client/default/search/detailnonmodal/ent:$002f$002fSD_ILS$002f32$002fSD_ILS:32453/ada?qu=birthday+boy&lm=AFTRS_STUD_PROJ) (consulté le 15 août 2014).
[Retour au texte >](#)

²⁶ Gordon Hull, « Digital Copyright and the Possibility of Pure Law », *Qui Parle*, vol. 14, 2003. Disponible sur le site du Social Science Research Network (SSRN) : <http://ssrn.com/abstract=1019702> (consulté le 25 juillet 2014).
[Retour au texte >](#)

²⁷ Frank Kessler, « The Cinema of Attractions as Dispositif », W. Strauve (dir.), *The Cinema of Attractions Reloaded* Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006, p. 62, cité par Giovanna Fossati, *From Grain to Pixel : The Archival Life of Film in Transition*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2009, p. 127.
[Retour au texte >](#)

²⁸ Sandra Levy, « The Re-Invention of AFTRS », *op. cit.*, p. 14.
[Retour au texte >](#)